

Notas sobre el tedio y la ciudad moderna en el primer cuarto del siglo XX en el ámbito hispánico

Juan Pascual Gay
El Colegio de San Luis

Resumen

Este texto quiere mostrar cómo el progreso identificado con la ciudad moderna propició reacciones opuestas al sentido de ese progreso. La modernidad, consignada en la velocidad y el apresuramiento de la existencia cotidiana, adoptó también actitudes contrarias a aquello que significa. Una de esas actitudes fue el tedio que, a la vez que negaba la realidad, se asumía como una búsqueda del “hermano interior”.

Palabras clave: Ciudad, progreso, velocidad, tedio.

Abstract

This text aims to demonstrate how the progress identified with the modern city promotes opposite reactions to the meaning of that progress. The modernity, appropriated in the speed and rush of everyday existence, also adopted attitudes contrary to what that means. One of those attitudes was the tedium, to the time he denied the reality, it was assumed as a search of the “interior brother”.

Keywords: City, Progress, Speed, Tedium.

La modernidad trajo consigo la irrupción de la vanguardia como metáfora de ella misma. Quizás, estos movimientos sean lo más singular y significativo de esa misma modernidad. Pero la modernidad misma no dejó de ser un espacio en el que convivieron diferentes maneras de entender el arte y la literatura, también la ciudad y todo cuanto se asocia a ella. A menudo contradictoria y conflictiva, esa misma modernidad no dejó de albergar paradojas y beligerancias. Una de ellas fue la del tedio como actitud asumida para experimentar los nuevos cambios que trajo consigo lo moderno, como la importancia de la apariencia en tanto que nueva expresión de la belleza. Del mismo modo que hombres y mujeres se revisten de las modas al uso, la ciudad se ajusta al prestigio de la apariencia. Hay que recordar unas palabras de Baudelaire a propósito de la apariencia adquirida mediante el maquillaje: “el maquillaje no tiene que ocultarse, que evitar dejarse adivinar; puede, por el contrario, mostrarse, si no con afectación, al menos con una especie de candor” (2005: 308). Para Molloy, el debate se encuentra en la exhibición y el exhibicionismo como exaltación del individuo: “Exhibir no es sólo mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca” (2012: 44). El exhibicionismo es autoafirmación frente a los otros, una estrategia para subrayar la diferencia y singularidad del exhibicionista que asocia la provocación con el protagonismo. Se privilegia la mirada, como concluye Sylvia Molloy:

El fin de siglo procesa la visibilidad acrecentada de maneras diversas, según dónde se produce y según quién la percibe. Así, la crítica, el diagnóstico o el reconocimiento simpático (o antipático) son posibles respuestas a ese exceso, a la vez que son, no hay que olvidar, formas de una escopofilia exacerbada. Mírese desde donde se mire, el exceso siempre fomenta los que Felisberto Hernández llamaría más tarde la “lujuria de ver” (2012: 44).

Y, claro, un factor determinante fue la mujer moderna, premeditadamente convertida en exhibicionista, como indica Jordi Luengo López:

Acercarnos a la imagen cultural de la Mujer Moderna es partir del convencimiento de que, ésta, fue la sinécdoque de la modernidad misma. [...] Al mismo tiempo que sus modos excluían el recato y la compostura tradicionales, elementos que fueron claros signos de las transformaciones que se estaban operando en el terreno social y de la moral pública, sobre todo al disfrutar el colectivo femenino de una libertad hasta entonces no vivida, todavía se coexistía con la imagen cultural del “ángel del hogar”(2008: 25-26).

Pero como sigue diciendo el mismo autor, la imagen de la “Mujer Moderna [fue] la de la frivolidad misma” (31). Una ligereza que no podía sino vincularse con ese exhibicionismo ya consignado que, más allá de otras consideraciones, dotaba sus apariciones de una sensualidad y un erotismo desconocidos. Del mismo modo que, a escala, los burdeles y prostíbulos ejercieron una atracción semejante, no sólo por la traída y llevada iniciación sexual, sino sobre todo porque esos espacios se convirtieron en ambientes decadentes en los que el reclamo era la ilusión de admirar a la mujer emancipada y libre. Con todo, en tanto que práctica regulada por el mercado, había todo tipo de ofertas para todos los gustos y bolsillos. En el caso de México, Salvador Novo formulaba este comercio en los siguientes términos:

A semejanza de lo que ocurre en el otro comercio, un gerente experto —más ducho mientras hubiera por grados meritorios ascendido desde el mostrador hasta el escritorio- cuidaba de que la provisión de mercancías siempre renovada, respondiera a las exigencias, caprichos y capacidad adquisitiva de la clientela o el consumidor. Esta norma general (“el cliente siempre lleva razón”) presidía entre aquellos establecimientos diferencias de grado de-

terminadas, como en todo comercio, por las que económicamente guardarán entre sí las zonas demográficas en que el buen olfato o la experiencia de los gerentes resolviera fundarlos. Las empresas de lujo disponían de almanaques más elegantes y, naturalmente, de precios más altos que las populares (1996: 537-538).

En realidad, la publicidad y el prestigio de la imagen habían modificado la mirada hacia la mujer, antes que nada hacia aquella que había optado por el exhibicionismo. Las palabras de Novo están ajustadas y precisadas por estas otras de Carlos Monsiváis:

A la fotografía masificada, las mujeres llegan como objeto de devoción o de consumo. Serán las madres abnegadas, las novias prístinas, las divas reverenciales, las mujeres anónimas cuya desnudez trastorna, las vedettes de belleza a disposición de las frustraciones (no hay en las tarjetas postales o en las fotos grandes, mujeres de pueblo; una vendedora humilde no conmueve o electriza).

En las fotos se consume lo propuesto por el teatro y el cine, la imagen femenina como algo independiente de las mujeres reales, la abstracción que confirma la calidad de objeto tasable cuya misión es agrandar y causar esa plusvalía del placer que es la excitación (1988: 25-26).

Se trataba de un esteticismo gobernado por un hedonismo que por igual afectaba a la mujer como objeto de deseo, que a las utilidades que envolvían el quehacer literario y cultural. Más que una realidad accesible, se produjo una idealización a partir de esa misma realidad. Las carencias de lo cotidiano se solventaron mediante la imaginación. ¿Cuántos poetas y artistas latinoamericanos recorrieron infatigablemente las calles de París sin haber visitado nunca la Ciudad Luz? Los testimonios no dejan lugar a dudas de que muchos intelectuales reconvirtieron su propio espacio geográfico en esa ciudad ideal. Muchos jugaron con la idea de albergarse en la rue de Vaugirard, centro del Quartier Latin, paseando con

ademanes de *flâneur* por la rue de Monsieur le Prince, en uno de cuyos recodos se encontraba el Boul'Miche, junto a La Sorbona, con la plaza inmediata que exhibía el Liceo San Luis. El Colegio de Francia concitaba la curiosidad y la atención en la rue des Écoles. Más allá, se disponen l'École de Droit, el Liceo Santa Bárbara y la Biblioteca de Santa Genoveva en el paseo al que invita la rue Soufflot. Mixtificado y también mitificado, París o, quizás, aquello que se decía y escribía que era, acaparó la inventiva de los autores latinoamericanos hasta volver sus idas y venidas por calles y bulevares en un atareado viaje inmóvil que llegaba a su fin al momento de abrir los ojos.

Consignado por Xavier de Maistre en 1794 con su *Voyage autour de ma chambre*, la posibilidad de la aventura imaginaria adquiere no sólo derecho de residencia en la República de las Letras, sino que recibe carta de naturalización en el fin de siglo. Curiosamente, Sainte-Beuve en una conocida semblanza del menor de los Maistre, reconocía a París como la verdadera patria de éste, al decir que “a su llegada a su verdadera patria literaria, tanto su sorpresa como el reconocimiento fueron importantes” (2007: 120). La modernidad trajo consigo la fascinación por la ciudad moderna; una invitación a la curiosidad y aventura metropolitana, cuya referencia privilegiada siempre era París. La Ciudad Luz no sólo fue una metrópolis, sino también una geografía imaginaria, ajustada a los anhelos y sueños de los escritores antes que a la realidad a la que invitaba la ciudad misma. Ciudad quintaesenciada, trasunto a escala de esa “Chimère de la mythologie intellectuelle” que Paul Valéry advertía en el extravagante Monsieur Teste (1986: 15),¹ acaparó las ambiciones de la mayoría de artistas hispanoamericanos y, con ella, se apropiaron de las costumbres y moralidades de

¹ Escribía Valéry a propósito de su personaje en el “Prefacio” de la obra: “Este personaje de fantasía en cuyo autor me convertí en los años de una juventud a medias literaria, a medias salvaje... o interior, una cierta vida” (1986: 15).

las que sus ciudadanos hacían gala o que, aquellos del otro lado del Atlántico, así lo consideraban. Si algunos escritores mexicanos no pudieron sino imaginar sus paseos y recorridos en París; otros hubo, más afortunados, que pudieron pasar largas temporadas en ella. Las descripciones de la capital de Francia sorprenden por la avidez de las observaciones, por la precisión de los apuntes viajeros, por el vigor de la cartografía de sus hoteles, calles y bulevares, exhibiendo así no sólo el reconocimiento debido a una ciudad ya mítica a principios del siglo XX, sino la necesidad de escriturarla como un modo de tomar posesión de ella, tanto del presente en que fueron emborronadas las cuartillas como de la memoria acumulada por la emblemática metrópolis. Eduardo Luquín se recrea en su primera visita a París en 1920, después de desembarcar del buque Espagne en el puerto de Saint Nazaire, cuyas evocaciones parecen estar en deuda con un presente inmediato antes que con un pasado lejano, como sucede con *La cruz de mis vientos*: “Me resistía a aceptar que efectivamente me encontraba en la capital adoptiva del mundo occidental y, sin embargo, allí estaba yo, en el corazón de la gran urbe, en los grandes Boulevards, sentado a una mesa, frente a un aperitivo, a metro y medio de distancia de mujeres frescas, insinuantes y provocativas” (1959: 99). Rápidamente, Luquín, como exigía su hospedaje en el Barrio Latino de la Ciudad Luz, se asumió como bohemio, apropiándose así de un estilo de vida que, además de actualizar el *spleen* del fin de siglo, lo devolvía imaginariamente a los círculos simbolistas, parnasianos y, más recientemente, modernistas. El acomodo geográfico de París invitaba a la vez a recorrer sus calles físicamente y a experimentarlas imaginativamente. Luquín ofrece los escenarios de sus correrías en esa primera estancia francesa:

A partir de aquel día nos inscribimos como clientes casi obligatorios de un saloncito situado frente a la estatua de Comte: el Café Gipsy. El Café Gipsy no era en realidad más que un centro de re-

unión de mujeres fáciles y de estudiantes que procedían de las más apartadas regiones del globo, desde Indochina, hasta Finlandia. [...] Por haber corrido aventuras de una hora con alguna de ellas, por ocupar un cuarto en el Hotel Lutece situado en el corazón del barrio latino, me sentí con derecho a presentarme como bohemio. El renunciamiento al brillo del dinero, a las comodidades de la vida burguesa; la devoción por el arte, la entrega total, constante y heroica a la actividad artística que se prefiera, que realmente acreditan al bohemio genuino, me hubiesen resultado sacrificios inútiles cuando no los acompañaba el goce de los sentidos, particularmente la aventura amorosa (1959: 100).

El autor consigna en breves palabras el espíritu de una bohemia prostibularia y mendicante, tarambana e indolente, anacrónica ya en 1920 pero que rehabilitaba modos y costumbres leídos y conversados a la distancia del tiempo y del espacio. En Eduardo Luquín vivir la bohemia como la había imaginado parece imponerse a la realidad inmediata. Por eso, no extraña que a continuación la sola mención de nombres y topónimos dispare su fantasía hacia el París que, en realidad, esperaba encontrar y no tanto el que encontró:

El nombre de Montparnasse me transportaba a un mundo de ensueño; el de “La Rotonde” me parecía revestido del prestigio de un templo donde me aguardaba la gloria de la consagración. Se verá que confundía lo secundario y accesorio, con lo primordial e indispensable. La verdadera bohemia se encontraba en los talleres y no en los cafés. Para el bohemio genuino, el café no constituye más que un lugar de esparcimiento. Me bastó con sentarme a una mesa de “La Rotonde” para advertir que, en efecto, el simpático café de aquellos días se había convertido en una especie de cuartel general de pintores y escultores (Luquín, 1959: 101).

Guillermo Jiménez también ofrece un recorrido más literario que real del París de principio de los 20's: "Siempre que camino por el barrio de Passy, hago una devota peregrinación a la casa número 47 de la calle de Raynouard; es un pequeño hotel, admirablemente conservado, que revive el encanto de toda una época literaria. Todo está igual: el jardín, las alcobas, la sala de trabajo; nada parece que ha sido tocado desde que en él vivió Honorato de Balzac, antes, un poco antes de su matrimonio con Mme. Hanska, la sorprendente extranjera, que fue la novela de amor más bella del novelista" (1929: 33). También dedica Jiménez una línea a evocar el café de La Rotonde:

El café de *La Rotonda*, en aquella época, era pequeñito, unos cuantos metros sobre el boulevard Raspail y otros tantos sobre el boulevard Montparnasse; era un rincón amable —la atmósfera siempre azulada por el humo— donde se reunían pintores y poetas, escultores y literatos llegados de todos los rumbos y de todas las latitudes, atraídos por el canto mágico de esa sirena que se llama París. [...]

En *La Rotonda* no había cancioneros como en los cafés de la otra ribera; pero en cambio, existía más intimidad y, como el lugar era pequeñito, invitaba al discreteo; ahora todo ha cambiado, *La Rotonda* es un cabaret con jazz y todo; los yanquis han prostituido el ambiente, una ola de mercenarios ha invadido aquel rincón amable y cordial donde apenas se escuchan los gorgoros de una Matika y los mimos de alguna Mimí Pinson (1929: 83-84).

Esa dicotomía entre la realidad y la imaginación había sido representada admirablemente por Monsieur Teste o, más bien, sus bizarros atributos adquiridos a condición de negarlos sistemáticamente resultaron una continuidad entre esa sensibilidad finisecular afincada en una imaginación tan caprichosa como desbordante y la literatura de los años veinte del siglo siguiente, consignada en el "viaje inmóvil". La inmovilidad del desplazamiento o viaje inte-

rior, así como el tedio en lo que tiene de actitud que lo propicia, no pueden disociarse de la experiencia particular del tiempo, una temporalidad particular de la que surge la desgana y la indolencia y de la que Walter Benjamin dice:

Uno no debe dejar pasar el tiempo, sino que debe cargar tiempo, invitarlo a que venga a uno mismo. Dejar pasar el tiempo (expulsarlo, rechazarlo): el jugador. El tiempo le sale por todos los poros. —Cargar tiempo, como una batería carga electricidad: el *flâneur*. Finalmente el tercero: carga el tiempo y lo vuelve a dar en otra forma —en la de la expectativa—: el que aguarda (2005: 133).

Esta última experiencia de la temporalidad es la que privilegia el tedio y que se asume como propia en buena parte de la literatura mexicana de los años veinte, sin excluir, desde luego, las otras manifestaciones. El tedio así es también la serenidad de quien aguarda y espera, pero no necesariamente una novedad en la monotonía del tiempo, sino la repetición de lo ya vivido. El mexicano Guillermo Jiménez ofrece una prosa, “Serenamente...”, que traduce ese sentimiento de espera asociado al tedio y al desprendimiento personal:

Estoy pleno de serenidad, mi espíritu se ha desligado de toda complicación; infantilmente me divierto con el lloro de un tenue sople de viento o con el soliloquio siempre igual, de la fuente olvidada, que entre los rosales agobiados de botones finge benedictina viñeta pasados siglos, y que está puntuada con inquietos peces de colores. [...]

En secreto, guardo el orgullo de tener la seguridad de que también, cuando trenza la seda de su cabellera castaña y se queda aborta frente al espejo, con las horquillas entre los dientes, idéntica a mí en serenidad, se ha de acordar de nuestras citas en las noches frías, del deshojamiento sonoro de nuestras risas, de mis frases de amor y más de una vez ha de repetir mi nombre, en voz tan baja,

como para que no lo escuche su corazón, trémulo se desmaya un puñado de claveles, y de un frasco abierto brota, sutil y misterioso, el suspiro de un perfume, blandamente, serenamente... (1919: 107, 109-110).

Con todo, entre un momento y otro, entre una literatura y otra, las diferencias concernían por igual a las modalidades, a las formas y a los géneros literarios. París no era sólo la expresión más sofisticada de la vida, sino la más cabal de la vida del artista. París fue sinónimo del arte y, el arte, de París, un lugar imaginario que los aprendices de bohemios recorrían a diario, transfigurado en un ámbito de evasión y escapismo como retrata Tablada en *La feria de la vida*:

Olaguíbel, Leduc y yo, aunque avecindados en Tenochtitlan, vivíamos literalmente en París, pensando y casi escribiendo como cualquier redactor de *La Plume* o de *L'Ermitage* que eran entonces los periódicos de vanguardia y Balbino Dávalos, aunque más ponderado por sus disciplinas clásicas, no era del todo ajeno a esas tendencias.

En una de las páginas literarias del mencionado diario, apareció el poema “Misa negra” y no bien circuló cuando comenzaron a llegar las protestas airadas rebosando indignación y escándalo.

Rábago atento, como era natural, a la circulación del periódico intentó en vano persuadirme de que debíamos escribir para México y no para Montmartre y de que aquella mi fórmula del arte a ultranza, amenazaba dejarnos sin suscriptores ni anunciantes... (1991: 298-299).

Eduardo Luquín, en *La cruz de mis vientos*, perfila aquello que la mayoría de escritores y artistas mexicanos, hacia mediados de la segunda década del siglo XX, sentían por París:

En aquella inquietud de mis años juveniles predominaba el deseo de probar la vida de París. De París había vuelto Amado Nervo,

coronado de mirtos y enfermo de ausencias. A París aflúan los artistas del mundo irresistiblemente atraídos por el prestigio de la vieja ciudad. Cualquiera que pensara en un viaje de cultura, se dirigía hacia Francia. Muy pocos poetas, músicos o escultores parecían sentirse satisfechos de sí mismos sin haber paseado bajo los castaños del Luxemburgo. A la edad de doce años devoraba yo las páginas de la *Revista Azul* donde Manuel Flores y Nervo publicaron sus impresiones de Francia(1959: 88).

Lo importante en México fue el modernismo y la bohemia, más bien, operó como un síntoma de esa estética, como expresión de la modernidad, de ahí que haya un principio y un fin de esa bohemia que puede situarse, reconociendo los imprecisos límites de la generalización, entre 1893 y 1906, los años limitados por sus extremos: por un lado con el artículo de José Juan Tablada, publicado en *El País* el 15 de enero de 1893, titulado “Cuestión literaria. Decadentismo” (2002: 107-110), y por el otro extremo la “Protesta literaria”, publicada en la segunda época de la *Revista Azul*, el 14 de abril de 1907, en donde se reconoce la deuda con el modernismo, es decir, con la bohemia a la mexicana que representaba, pero que subrayaba la diferencia con éste: “Somos modernistas, sí, pero en la amplia acepción de ese vocablo, esto es: constantes evolucionadores, enemigos del estancamiento, amantes de todo lo bello, viejo o nuevo, y en una palabra, hijos de nuestra época y de nuestro siglo” (VV. AA., 1907: 2). El manifiesto firmado por los futuros ateneístas inauguraba una nueva manera de entender al intelectual como figura pública, modelo y ejemplo en lo moral y cultural que enterraba así los modos y costumbres de la promoción decadente. En España, la bohemia concitaba anhelos y aspiraciones artísticas y literarias de diferente signo y orientación; un ámbito, confuso y opaco, en el que convivían el modernismo, el realismo, el naturalismo, pero cuya naturaleza respondía antes a la vida y actitud de los bohemios que a una corriente literaria concreta. Por eso no

es desconcertante que se lea en la revista madrileña *Germinal*, en 1913, el “Manifiesto ‘La Santa Bohemia’”, firmado por el estonio Ernesto Bark, cuyo comienzo no deja lugar a dudas acerca de la vigencia entonces de la bohemia:

La Edad de Oro de la Bohemia no era la de Balzac y Murger, Verlaine y Rimbaud, Alejandro Sawa, Delorme y Dicenta, no; es la del porvenir, que llenará con su gloria el universo, y sus discípulos se saludarán como hermanos del alma entonando un himno al arte, a la libertad y a la sinceridad.

Es la fraternidad entre todos los pueblos que practicará esta Hermandad de peregrinos de la Verdad y la Justicia, bautizada por su gran rabino en su biblia bohemia, que serán las *Iluminaciones en la sombra* (2009: 23).

Bark formaba parte de la falange de derrotados de la bohemia desde sus años en París, que se remontaban a 1889, cuando con seguridad conoció a Alejandro Sawa. Así lo atestigua Isidoro L. Lapuya en sus memorias:

Por su parte Ernesto Bark me explicó su modo de vivir. Traducía para la famosa agencia de recortes de periódicos, cobrando a razón de 30 céntimos el recorte. Traducía de una porción de lenguas semieslavas, semiasiáticas, habladas en el curso del Danubio, en Georgia y Macedonia, en las vertientes del Ural y del Cáucaso.

Con todo esto, aquel sorprendente polígloto ganaba sus siete reales diarios. Para enterarse de lo que decía la prensa de tan enrevesados idiomas, sólo contaba Bark con 20 clientes (2001: 25).

Pero tampoco esa Santa Bohemia compendia todas las experiencias de sus acólitos. La necesidad de presentarse como un grupo cerrado y aguerrido escondía, en realidad, una variedad de posibilidades a la hora de vivirla. Eugenio Noel consigna la suya: “Mi vida en los cafés de Madrid no es trasunto de la bohemia conoci-

da. Las calles de Madrid tienen para mí un encanto singular. En ellas se embriaga mi alma de nocturnidad y de bohemia. Pero mi bohemia es la bohemia de un hombre que recibe pensiones nobiliarias” (2013: 218). Este aristocratismo reconocido en el interior de la bohemia es el mismo de los poetas mexicanos del fin de siglo que, al igual que Noel, reconocían que podían dedicarse a esa vida precisamente por su holgura económica. Una forma de vida que poco tenía que ver con la anarquista y canalla practicada por los correligionarios de la Santa Bohemia, que describe así Noel: “Se ha dicho por ahí que mi bohemia era de la misma hechura que las de los Carrere y tantos más... No es verdad. La mía se distinguía en que jamás he imitado a Murger, ni he “sableado” a nadie, ni he debido un cuarto nunca a nadie, ni hice vida irregular” (221). Hay dos referencias relevantes en las líneas de Noel: la primera es la referida a Emilio Carrere que, además de bohemio, pergeñó la primera antología de escritores modernistas en lengua española (Carrere, 1906); la segunda, es la alusión a la biblia de la bohemia más ramplona y pendenciera recogida en el libro de Pedro Luis Gálvez, recetario delictivo y hampón, *El sable. Artes y modos de sablear* (1925). Acaso quien mejor ha esbozado las consecuencias de esa bohemia ha sido Armando Buscarini en sus breves memorias de 1924, cuyo comienzo no deja de ser conmovedor: “Mis memorias son como una llamarada de horror que alumbrará unos instantes el yermo de mi orfandad y de mi pobreza. He sufrido terriblemente y he bebido en el cáliz de mi Vida todas las amarguras. Mi corazón, que es bueno, no ha podido retener junto a sí el calor fraternal de otro corazón desventurado, que yo quise hacer mío, únicamente mío, eternamente mío” (1996: 33). El mexicano Francisco L. Urquiza, en *Madrid de los años veinte*, rememora la vitalidad de esos locales en la capital española que en nada envidiaban a los parisinos y que tanto recuerda a los mexicanos de esa década: “Cada establecimiento tiene sus habituales que diariamente,

a determinadas horas previamente acordadas, se reúnen en grupos o “peñas”. Literatos, pintores, políticos, poetas, cómicos, toreros, comerciantes, golfos, juerguistas, pelotaris, músicos, ganaderos, empresarios, militares, fuereños provincianos o simplemente extranjeros” (1961: 58). Ofrece Urquiza una nómina de locales que ya entonces gozaban del prestigio que otorgaba reunir en su interior una tertulia de postín: “La Granja del Henar, El Español, Regina, Sevilla, especie de club de toreros, San Marcial y San Millán, en los barrios bajos, Pombo, Doña Mariquita, Levante, Castilla, Gijón, Lyon d’Or, Lisboa, Puerto Rico y tantos otros” (59). La enumeración está acompañada de nombres relevantes de las artes y ciencias que frecuentaban esos locales: Mariano de Cavia, Ramón y Cajal, Galdós, Benavente, Vázquez de Mella, etcétera. El preámbulo está dirigido a justificar la importancia del café, como dice poco después Urquiza, una explicación que igualmente se aplicaba entonces a México: “Los cafés madrileños puede decirse que responden a una necesidad: la de proporcionar a la gente escenario para sus tertulias; institución social que desempeña trascendentales funciones en la vida local y en la formación de la mentalidad. Son escenarios permanentes donde actúan primeros actores, los que valen algo o se creen algo, que encabezan grupos, que tienen sus oyentes y los simplemente comparsas que son la mayoría de los asistentes” (60). Esta efervescencia y actividad de todo tipo desplegada en los cafés por sus parroquianos se asociaba también con el viaje interior, como registra Ramón Gómez de la Serna:

Estando cómodamente sentados, recorreremos en una hora 137.600 kilómetros. En efecto; por el movimiento de rotación de la tierra alrededor de su eje, cada uno de nosotros, aun sin moverse, recorre un espacio de 1.600 kilómetros por hora. Por otra parte, la Tierra, girando alrededor del Sol, no recorre menos de 106.000 kilómetros durante una hora. Mas no es esto todo: el Sol, girando él mismo, se mueve en el espacio con una velocidad de 701.000

kilómetros diarios, o sea, 30.000 kilómetros por hora. Sumando esas tres cifras se llega a este singular resultado: que el hombre más pacífico del mundo, permaneciendo sentado y firme, recorre 137.000 kilómetros por hora, que es bastante más de 3000.000 de kilómetros por día (1999: 12).

Pero la aparente atmósfera bulliciosa y estridente del café no exime esa presencia imperceptible e invisible por subjetiva del tedio. También el café se alza como un ámbito ajustado a la intimidad, como en el breve relato de Guillermo Jiménez, “En el *tea-room*”: “Todas las mesas del café están solas. Es un café muy blanco, muy discreto y tapizado de espejos. [...] Vuelve el mesero, estirado y alegre cual un comediante, haciendo prodigios de estabilidad con los platillos. Suenan los pozuelos, tintinean los cubiertos y chocan los cristales; y se vierte el salero sobre un pastel, que fue hecho, tal vez, con la lírica receta de Edmond Rostand...” (1919: 29, 31). Así lo consigna Benjamin: “Tedio: como índice de participación en el dormir del colectivo. ¿Es por eso elegante, hasta el punto de que el dandi procura exhibirlo?” (2005: 134). La expresión de la indolencia no es sino la pose del dandi, la rebeldía que prefigura la indiferencia ante la sociedad dentro de la sociedad misma. El tedio no es únicamente una manifestación individual fraguada en la soledad, sino que su sentido más provocador y violento se adquiere en las reuniones, salones y tertulias.

La bohemia se asocia en el fin de siglo con el tedio o el *ennui*. Émile Tardieu publicó en 1903 un *Étude de psychologique, L'ennui*, que condicionó a la generación francesa encabezada por André Gide y, un poco después, Paul Morand y Jean Giraudoux. En ese estudio, el francés establece desde el principio qué entiende por tedio: “Le mot ennui prononcé à tout propos, étiquette d'états d'âme fort divers, pour signifier la malédiction de la race humaine, mérite sa prodigieuse fortune. S'il est juste de l'employer à profusion, s'il est le mot révélateur qui éclaire des situations innombrables, il y a lieu de s'entonner que le zèle des psychologues

ne se soit pas appliqué à déterminer son sens et son contenu exacts. Apparemment le sujet est ingrat et la tâche est immense” (1913: 10). La ambigüedad del vocablo *ennui* exhibe su exuberancia y versatilidad semántica y, por lo mismo, la importancia adquirida en el primer tercio del siglo XX. No es extraño que el tedio concitara tanto interés y tanta curiosidad con su capacidad para significar, incluso, significados opuestos, contradictorios si se quiere, pero que catalizaron buena parte de las ensoñaciones artísticas y literarias del periodo. Walter Benjamin, en el *Libro de los pasajes* resume con precisión la tesis de Tardieu en *El tedio*, “en el que demostraba que toda actividad humana es una tentativa inútil de evitar el tedio, pero al mismo tiempo todo lo que fue, es y será, no hace más que alimentar inagotablemente este mismo sentimiento” (2005: 128). El tedio es un término con un sentido moral indiscutible: “*Acedia, tristitia, taedium vitae*, desidia son los nombres que los padres de la Iglesia dan a la muerte que induce al alma” (Agamben, 1995: 23). Cualquiera de las denominaciones encierra y advierte del peligro del “demonio meridiano”, que escoge a sus víctimas entre las almas religiosas y los tienta en el momento en que el sol llega a su cenit. La acedia, como dice Agamben, se asocia con la *curiositas* (esa curiosidad que fue el lema del grupo de Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen y Jorge Cuesta en México en la década de los veinte) que “busca lo que es nuevo sólo para saltar una vez más hacia lo que es más nuevo aún” e, incapaz de tomar verdaderamente cuidado de lo que se le ofrece, se procura, a través de esa “imposibilidad de detenerse” (la *inestabilitas* de los padres), la constante disponibilidad de las distracciones” (Agamben, 1995: 30). Tardieu dedica un capítulo al *ennui* en la literatura: después de levantar un mapa histórico del tedio convertido en motivo literario que remonta al siglo XVIII, argumenta aquello que de diferente tiene el suyo con el originario:

L'ennui offre un caractère différent; il a en nous ses racines, personnelles et profondes, plongeant dans la sensibilité du sujet; ses raisons dominantes se trouvant être un épuisement de la vitalité et le sentiment pratique du néant de tout, il n'admet pas le recours à l'illusion; il conclut au découragement sans remède. Mal individuel fait de fatigue et de désespérance; mal de décadence; mal aristocratique qui se développe chez eux dont la pensée a trop de nuances et des raffinements pervers, l'ennui a perlé à son heure en littérature, quand l'homme est descendu dans son être intérieur et a reculé d'effroi devant le vide de son âme (1913: 264).

Walter Benjamin proporciona la genealogía del tedio entendido como una patología que, a finales del siglo XIX, se consignó en el *mal du siècle*:

En los años cuarenta, el tedio comenzó a considerarse algo epidémico. Habría de ser Lamartine el primero en dar expresión a esta dolencia, que desempeña un papel en aquella anécdota sobre el famoso cómico Deburau. Un prestigioso psiquiatra parisino recibió un día la visita de un paciente al que veía por vez primera. El paciente se quejó de la enfermedad de la época, la desgana vital, la profunda desazón, el tedio. “No le falta nada, dijo el médico después de una exploración detallada. Solamente debería descansar y hacer algo para distraerse. Vaya una tarde a Deburau y enseguida verá la vida de otra manera”. “Pero, estimado señor —respondió el paciente—, yo soy Deburau” (2005: 134).

No hay duda de la presencia de los lugares comunes respecto al tedio frecuentados durante el fin de siglo: hipersensibilidad, incapacidad práctica, desesperanza, síntoma de la decadencia, etcétera. Pero conviene subrayar dos aspectos que se vuelven centrales un poco después: se trata de una afección elitista y aristocrática que reside en el reconocimiento de la inteligencia; y, a la vez, la consignación de “un ser interior” que favorece más adelante el des-

cubrimiento de “ese hermano interior”. El autor cifraba así el tedio como mal del siglo, pero proporcionaba otras vías para situarlo en un lugar bien visible en el siguiente cuarto de siglo. Guillermo Jiménez aboceta un retrato del bohemio polaco Ladislao Reymont, elocuente ante todo de la fascinación del autor ante las vidas azarasas y decadentes a las que observa como asunto literario, no tanto por cierta nostalgia personal de vivir esa vida:

La vida de Ladislao Reymont, es una vida de leyenda: muy joven dejó la casa paterna y, ávido de emociones, se enroló en una comparsa de cómico trashumantes; así fue de pueblo en pueblo arrastrando su vida llena de miserias, llena de dolores, llena de privaciones, pero fundiéndose en todo lo que existe, sin lograr nunca dejar de ser un comediante mediocre. Con el alma fatigada, un día tornó a la vida quieta y fue a refugiarse al rincón de una empresa ferrocarrilera; pero la vida le reía a lo lejos, la vida le hacía señas como una coqueta ebria y entonces volvió, cual hijo pródigo, a los tablados multicolores. Todo inútil, ya no era lo mismo; y otra vez a las horas grises, a las horas interminables de una oficina (1929: 42).

Es común calificar al siglo XIX como la tercera edad de la melancolía, cuya nómina registra, entre otros, a Baudelaire, Nerval, De Quincey, Coleridge, Strindberg, Huysmans; el tedio fue la expresión fisiológica de la melancolía, pero también concentraba aspectos negativos y positivos como había sucedido en la Grecia de Aristóteles, en los poetas del amor en el siglo XIII y en la Inglaterra isabelina. La melancolía es un desorden de los humores que si bien puede propiciar terribles males, también genera los mejores logros del hombre. Agamben resume diferentes posturas y circunstancias a la hora de describir la melancolía:

En la cosmología humoral medieval, va asociado tradicionalmente a la tierra, al otoño (o al invierno), al elemento seco, al frío,

la tramontana, al color negro, a la vejez (o a la madurez), y su planeta es Saturno, entre cuyos hijos el melancólico encuentra un lugar junto al ahorcado, al cojo, al labrador, al jugador de juegos de azar, al religioso y al porquero. El síndrome fisiológico de la *abundantia melancholiae* comprende el ennegrecimiento de la piel, de la sangre y de la orina, el endurecimiento del pulso, el ardor en el vientre, la flatulencia, la eructación ácida, el silbido en la oreja izquierda, el estreñimiento o el exceso de heces, los sueños sombríos, y entre las enfermedades que puede inducir figuran la histeria, la demencia, la epilepsia, la lepra, las hemorroides, la sarna y la manía suicida. Consiguientemente, el temperamento que deriva de su prevalencia en el cuerpo humano se presenta en una luz siniestra: el melancólico es *pexime complexionatus*, triste, envidioso, malvado, ávido, fraudulento, temeroso y térreo (1995: 37-38).

Así, la moda que había sido la expresión más ajustada a la provocación del dandi dejó su lugar a una actitud de fondo que residía en la aristocracia de la inteligencia. El vestido, según Roland Barthes, no es equiparable a la moda a no ser que esa equivalencia resulte premeditada: “La equivalencia entre vestido y mundo, entre vestido y Moda, es una equivalencia orientada; en la medida en que los dos términos que la componen no tienen la misma sustancia, no se los puede manipular de la misma manera” (2003: 43). Sin embargo, el dandismo hizo de la vestimenta su expresión más visible, como exponía en 1900 Thomas Carlyle: “En primer lugar, y en lo que concierne a los dandis, permítannos considerar con cierto rigor científico que es concretamente un dandi. Un dandi es un hombre portatrajes, un hombre cuyo negocio, quehacer y existencia consisten en llevar ropa. Cada facultad de su espíritu, alma, bolsillo y persona está heroicamente consagrada a este único propósito: llevar la ropa justa y sabiamente, de tal forma que si los demás se visten para vivir, él vive para vestirse” (2012: 95). Ahora bien, ¿qué buscaba el dandi al escandalizar y provocar a la con-

ciencia burguesa? El reconocimiento de sí mismo, la aceptación de su existencia entregada al arte como reconversión de un entronizado utilitarismo. Baudelaire había ya asociado la indolencia aparente con los hábitos del dandi: “Si hablo del amor a propósito del dandismo, es porque el amor constituye la ocupación natural de los ociosos; pero el dandi no concibe el amor como un objetivo especial” (2005: 174). Esa actitud rebelde se fue modificando a la vez que ganaba en sutileza, de manera que sin abandonar la desobediencia el artista se entregó a otras actitudes igualmente desafiantes, pero más sofisticadas y refinadas. En buena medida, esa sedición silenciosa se vio favorecida por el tedio que surge a contrapelo del progreso y su metonimia, la velocidad, en el primer tercio del siglo XX. La indolencia era algo más que indiferencia y apatía; más bien, se trata de una moralidad a condición de fomentar la agitación interior. De ahí que el viaje inmóvil, como forma y tema literario, haya sido un vehículo ajustado a las necesidades de esa otra disidencia no por discreta menos efectiva en términos artísticos y sociales. La paradoja que exhibe el tedio la expone Walter Benjamin:

El tedio es un paño cálido y gris forrado por dentro con la seda más ardiente y coloreada. En este paño nos envolvemos al soñar. En los arabescos de su forro nos encontramos entonces en casa. Pero el durmiente tiene bajo todo ello una apariencia gris y aburrida. Y cuando luego despierta y quiere contar lo que soñó, apenas consigue sino comunicar este aburrimiento. Pues ¿quién podría volver hacia fuera, de un golpe, el forro del tiempo? Y sin embargo, contar los sueños no quiere decir otra cosa. Y no se pueden abordar de otra manera los pasajes, construcciones en las que volvemos a vivir como en un sueño la vida de nuestros padres y abuelos, igual que el embrión, en el seno de la madre, vuelve a vivir la vida de los animales. Pues la existencia de estos espacios discurre también como los acontecimientos en los sueños: sin acentos. Callejear es el ritmo de este acontecimiento (2005: 131-132).

Benjamin reivindica al *flâneur* como ejemplo de quien invita al tiempo a que lo posea. El tedio se vincula con la temporalidad o, mejor, con la experiencia de esa temporalidad a la que el individuo se abandona. El tedio exige una educación. Para Roger Caillois, el *ennui* se remonta al Romanticismo:

El Romanticismo desemboca en una teoría del tedio, el sentimiento moderno de la vida en una teoría del poder o, por lo menos, de la energía... El Romanticismo, en efecto, marca la toma de conciencia por el hombre de un conjunto de instintos en cuya represión la sociedad está muy interesada, pero, para una gran parte, pone de manifiesto el abandono de la lucha... El escritor romántico... se vuelve hacia una poesía de refugio y de evasión. La tentativa de Balzac y de Baudelaire es exactamente la inversa y tiende a integrar en la vida los postulados que los románticos se resignaban a satisfacer sólo en el terreno del arte... Por eso, esta empresa está muy entroncada con el mito que significa siempre un aumento del papel de la imaginación en la vida (1937: 695, 697).

Poco después, entre 1910 y 1911, Paul Morand escribió su primera obra, *Les extravagants*, que no se publicó sino hasta mucho después, en 1986. Uno de sus capítulos se titula “Baudelairiana”, en el que el autor homenajea al poeta y en donde combina hábilmente modernidad con tedio. Morand exhibe su fascinación por la velocidad, “Le taxi longeait le Park à toute vitesse, projetant à droite et à gauche deux jets de boue” (1986: 40), pero también da cuenta de ese tedio, decadente y moderno, que se alberga en los ambientes refinados y elegantes de Londres, “une fumée âcre et pesante qui s’exhalait de deux brûle-parfum hindous suffoquait les nouveaux arrivants, en même temps qu’elle les aveuglait. L’air était opaque” (41). Con todo, la propuesta de Morand registra el prestigio del presente, como había consignado Baudelaire: “El pasado es interesante no sólo por la belleza que han sabido extraerle los artistas para quienes era el presente, sino también como pasado,

por su valor histórico. Lo mismo pasa con el presente. El placer que obtenemos de la representación del presente se debe no solamente a la belleza de la que puede estar revestido, sino también a su cualidad esencial de presente” (2005: 249-350). Si el presente para Baudelaire era un valor de belleza, igualmente todo lo que tenía que ver con ese presente adquiere el mismo rango en cuanto a belleza. Y el presente a principios del siglo XX estaba vinculado con la velocidad, pero también con el tedio como expresión de otro viaje, el interior que dinamizaba la vida invisible del artista. En palabras de Enrique López Castellón: “La atracción *irresistible* del mal se presenta ahora bajo una nueva luz: será el recurso *irresistible* a la imaginación para evadirse del *spleen*. El plurimorfismo del mal y la riqueza de los mundos imaginados responderían a la multiplicidad de experiencias designadas como *ennui*. En el colmo de su ambigüedad, el *taedium vitae*, el hastío profundo, la acidia (que algunos medievales consideraron “pecado capital” por inclinar al mal) paraliza la voluntad al tiempo que en ocasiones impele a la realización de acciones inesperadas” (2003: 11). Paul Morand alentaba a emprender esa aventura interior, a condición de volverla una costumbre: “Retrouvons le repos dans des joies simples” (1996: 50). En este contexto, el viaje geográfico adquiere un doble sentido: por un lado, supone abandonar la rutina; por otro, adquirir nuevos hábitos. Es decir, el viaje exterior exige también una transformación del viajero, como indica Alfonso Reyes en *Trayectoria de Goethe*: “Todo viaje es un alivio moral. Pone tregua a las obligaciones habituales, a las costumbres que se han vuelto tiránicas; desarma el sistema de trabazones entre el individuo y el ambiente, permitiendo una cierta huelga biológica. Viajar por eso es ser feliz. Partir es revivir un poco...” (1954: 53). Estas líneas escritas en 1954 parecen refrendarse en estas otras firmadas veinticuatro años antes, en 1928 por José Gorostiza en una epístola

la enviada a su hermano Celestino, desde el Consulado General de México en Londres en el que ocupaba el puesto de Oficial Mayor:

Cuatro días de estancia en París no me han dejado ninguna huella. Fui sin entusiasmo; pero París es tan excepcionalmente maravilloso que, a pesar de tan corto tiempo, llegué a sentirme otra vez yo, el estimado de los demás y de mí mismo, el capaz de emprender algo, el hombre con uso de su cerebro y una entraña. Conseguí por unos días olvidarme del despreciable empleado, “el pueta” que me llaman aquí cariñosamente. Y es que lo más bello de París no son las casas, ni los teatros, ni las mujeres, sino una superior disposición del espíritu que se respira del aire (1988: 7-8).

La arbitrariedad a la que impulsa el *ennui* es un modo de combatir el dolor causado por el *spleen*; un proceso de racionalización que lo asume como dolor moral a condición de transformarlo en palabra. De ahí esa dicotomía entre “Spleen e ideal”, sección de *Les fleurs du mal*, que propone una aparente contradicción puesto que ambos términos carecen de un significado preciso que se ajuste a su sentido: frente a la materia pesada, densa y opaca del *spleen*, sitúa los efímeros momentos del “ideal” que interrumpen ese tedio. Así, el mal se asocia con el *spleen*, mientras que el bien hace lo propio con el ideal. Así, la dicotomía cruza la experiencia humana: en lo teológico, Satanás-Dios; en lo moral, Mal-Bien, y en lo existencial, Spleen-Ideal. Esa reactividad frente a la vida causada por el *spleen* la expresa de manera ajustada Baudelaire en el cuarto poema que integra los titulados “Spleen”:

Cuando el cielo plomizo pesa como una losa
Sobre el alma que gime, presa de largos tedios,
Y, abarcando la curva de todo el horizonte,
Nos derrama un día oscuro más triste que la noche;

Cuando en húmeda celda la tierra se convierte
Y en ella la Esperanza, lo mismo que un murciélago,
Golpea las paredes con sus tímidas alas
Y se da en la cabeza con los techos podridos (2003: 173)

El tedio irrumpe como el ámbito de la existencia que muestra sus espacios más incómodos y morbosos a finales del siglo XIX, con-
signados por Tardieu:

L'homme a sondé le fond des choses et a touché du doigt triste
mécanisme; Dieu et les prestiges qui lui faisaient cortège se sont
évanouis; l'égoïsme de chacun s'est ouvertement déclaré; on pro-
clama le droit divin de la passion, le droit à la jouissance; l'infini
fut ramené du ciel en terre; nous réclamons des créatures qui pal-
pitent dans nos bras le bonheur qu'on attendait jadis de l'éternité.
Mais nos désirs nous trompent et nos forces nous trahissent; notre
orgueil, un jour, a les reins casés; nos aspirations impuissantes
vont se perdre dans l'ennui (1913: 265).

El ensayista compendia en estas breves líneas aquella tensión entre
spleen e ideal formulada por Baudelaire. Con todo, así como la
aceptación del tedio de la vida moderna en el poeta opera como
ese factor necesario que genera tensión con lo sublime, Tardieu ya
dota a ese estado de una moralidad particular. Morand advertía en
el viaje la posibilidad del hombre de descubrir su lado sensible, en
lugar del racional más habitual en su cotidianidad. Esa sensibilidad
es el ámbito para el reconocimiento del otro que se lleva adentro,
pero que no siempre se hace presente; sentir, para Morand, es la vía
para encontrar al hermano interior:

Cela vient de ce que notre pays pensé d'abord les événements au
lieu de les sentir; de même, presque tous nos écrivains pensent
le vent, la nature, la joie, la terreur, avant les éprouver; aussi la
traduction d'un livre anglais en français est-elle toujours une tra-

hison; quand un Anglais et un Français écrivent, ce ne sont pas les mêmes parties du corps qui travaillent; c'est pourquoi les fleurs françaises sont des fleurs de rhétorique, c'est pourquoi la pluie française ne mouille pas: nos intempéries sont humaines, trop humaines, sociales même (Morand, 1996: 21).

La ciudad, como el sujeto que la habita, crea espacios dentro de ella misma. Lugares en donde el tedio se puede experimentar como la velocidad. El tedio invita al viaje interior, en esa indagación del hermano que no es sino el doble del sujeto. La ciudad, algunos espacios, no dejan de ser el doble de la ciudad misma. La metrópoli que inaugura el fin de siglo, en apariencia sometida a la velocidad, invitaba igualmente a la indolencia que encubría, en realidad, el reposo e inacción como respuestas a la exigencia del progreso. El tedio en el primer cuarto del siglo XX es indisociable de la modernidad, quizás no haya sido la actitud más reconocida, pero su importancia no puede dejarse de advertir. Finalmente, hay que subrayar esa semejanza entre ciudad y mujer moderna: si ésta exhibe el temor del hombre frente a su independencia y rebeldía, también la ciudad asume esa imagen ingobernable y autónoma, en la que el artista y escritor experimentan el vértigo de la propia extinción.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, 1995, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Tomás Segovia (trad.), Valencia, Pre-textos.
- Bark, Ernesto, 2009, "Manifiesto 'La Santa Bohemia'", en Juan Diego Fernández, *Alejandro Sawa y la Santa Bohemia*, Cádiz, EH, pp. 22-63.
- Barthes, Roland, 2003, *El sistema de la moda y otros escritos*, Carles Roche (trad.), Barcelona, Paidós.

- Baudelaire, Charles, 2003, *Obra poética completa*, E. López Castellón (ed.), Madrid, Akal.
- _____, 2005, *Salones y otros escritos sobre arte*, Guillermo Solana (Intro. y notas), Carmen Santos (trad.), Madrid, Machado Libros.
- Benjamin, Walter, 2005, *El libro de los pasajes*, Rolf Tiedman (ed. y trad.), Madrid, Akal.
- Buscarini, Armando, 1996, *Mis memorias*, Juan Manuel de Prada (ed.), Logroño, AMG.
- Caillois, Roger, 1937, “Paris mythe modern”, *Nouvelle Revue Française*, t. XXV, núm. 284 (1 de mayo), pp. 695-697.
- Carlyle, Thomas, 2012, “La secta de los dandis”, en *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, Leticia García y Carlos Primo (coords.), Luis Antonio de Villena (pról.), Madrid, Capitán Swing, pp. 95-102.
- Carrere, Emilio, 1906, *La Corte de los Poetas. Florilegio de Rimas Modernas*, Madrid, Librería Pueyo.
- Gálvez, Pedro Luis, 1925, *El sable. Artes y modos de sablear*, Madrid, Sanxo.
- Gómez de la Serna, Ramón, 1999, *La sagrada cripta del Pombo*, Madrid, Visor-Comunidad de Madrid.
- Gorostiza, Celestino, 1988, *Cartas a Celestino Gorostiza. José Gorostiza. Jorge Cuesta. Alfonso Reyes. Xavier Villaurrutia. Jaime Torres Bodet. Gilberto Owen, Gabriel Zaid (pról.)*, Luis Mario Schneider (epíl.), México, Ediciones del Equilibrista.
- Jiménez, Guillermo, 1929, *La de los ojos oblicuos. Emociones*, México, Librería Española.
- _____, 1929, *Cuaderno de notas*, México, Cía. Nacional Editora Águilas S. A.
- Lapuya, Isidoro L., 2001, *La bohemia española en París a fines del siglo pasado. Desfile anecdótico de políticos, escritores, artistas*,

- prospectores de negocios, buscavidas y desventurados*, José Esteban (pról.), Sevilla, Renacimiento.
- López Castellón, Enrique, 2003, “Estas flores malsanas”, en Charles Baudelaire, *Obra poética completa*, E. López Castellón (ed.), Madrid, Akal, pp. 3-30.
- Luengo López, Jordi, 2008, *Gozos y ocios de la mujer moderna. Transgresiones estéticas en la vida urbana del primer tercio del siglo XX*, Málaga, Universidad de Málaga.
- Luquín, Eduardo, 1959, *La cruz de mis vientos*, La Habana, Imprenta del Ministerio de Estado.
- Molloy, Sylvia, 2012, *Poses del fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Monsiváis, Carlos, 1988, “Te brindas, voluptuosa e impudente”, en *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, pp. 25-26.
- Morand, Paul, 1986, *Les Extravagants*, París, Gallimard.
- _____, 1996, *Éloge du repos*, París, Arléa.
- Noel, Eugenio, 2013, *Diario íntimo (Novela de la vida de un hombre)*, Madrid, Berenice.
- Novo, Salvador, 1996, *Viajes y ensayos*. Sergio González Rodríguez (comp.), Sergio González Rodríguez, Antonio Saborit y Mary K. Long (intro.), Lligany Lomelí (hemerografía), Antonio Saborit (cronol.), t. I., México, FCE, pp. 537-542.
- Reyes, Alfonso, 1954, *Trayectoria de Goethe*, México, FCE.
- Sainte-Beuve, 2007, “Semblanza de Xavier de Maistre”, en Xavier de Maistre, *Viaje alrededor de mi habitación*, J. M. Lacruz Basols (trad.), Madrid, Funambulista, pp. 118-150.
- Tablada, José Juan, 1991, *La feria de la vida*, México, Conaculta.
- _____, 2002, “Cuestión literaria. Decadentismo”, en Belem Clark y Ana Laura Zavala, *La construcción del modernismo. Antología*, México, UNAM, pp. 107-110.

Tardieu, Émile, 1913, *L'ennui. Étude psychologique*, París, Félix Alcan.

Urquizo, Francisco L., 1961, *Madrid de los años veinte*, México, Costa-Amic.

Valéry, Paul, 1986, *Monsieur Teste*, Salvador Elizondo (trad.), Barcelona, Montesinos.

VV. AA., 1907, "Protesta literaria", *Revista Azul*, t. VI, núm. 2 (14 de abril), p. 2.

(Artículo recibido el 7 de enero de 2014;
aceptado el 25 de febrero de 2014)